
Romanesque et amplification : l'écriture de la circonstance dans l'aventure fictionnelle du premier XVII^e siècle

Suzanne Duval



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/353>

DOI : 10.4000/rhetorique.353

ISSN : 2270-6909

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-292-9

Référence électronique

Suzanne Duval, « Romanesque et amplification : l'écriture de la circonstance dans l'aventure fictionnelle du premier XVII^e siècle », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 02 décembre 2014, consulté le 12 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/353> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.353>

Ce document a été généré automatiquement le 12 septembre 2020.



Les contenus de la revue *Exercices de rhétorique* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Romanesque et amplification : l'écriture de la circonstance dans l'aventure fictionnelle du premier XVII^e siècle

Suzanne Duval

1. Introduction

- 1 Si le concept d'amplification, parce qu'il constitue au XVII^e siècle l'un des principes fondamentaux de l'art rhétorique¹, apparaît central pour appréhender la littérature de cette époque du point de vue d'une histoire des formes, à plus forte raison l'est-il pour le roman français antérieur aux années 1640². À une époque en effet où ce « genre d'écrire » ne peut s'autoriser des règles d'une poétique instituée ni même d'une tradition littéraire unifiée, il offre l'exemple d'une forme d'écriture dont la dynamique et les principes esthétiques se fondent en grande part sur le modèle des techniques de réécriture enseignées en classe de rhétorique³. La notion d'amplification offre ainsi au romancier du premier XVII^e siècle un horizon théorique lui permettant de penser, de définir et de valoriser la spécificité de son art en le démarquant des genres voisins de l'histoire et de la poésie. Elle met d'autre part à sa disposition une méthode d'écriture assurant non seulement l'ornementation, mais aussi l'organisation et la dynamisation du texte romanesque.
- 2 Après avoir mis en évidence la manière dont le concept d'amplification informe les différents types de discours portant sur le style de la narration, nous analyserons le fonctionnement poétique et stylistique de l'amplification en étudiant l'enchâssement du lieu commun des circonstances dans quelques séquences textuelles issues de notre corpus.

2. La fiction : une *exagération* de l'histoire

Parler Roman, ou « ne rien exprimer simplement »

- 3 Lors de son voyage au pays de Romancie, le Prince Fan-Fédérin interroge son guide sur la langue de cette contrée étrange. Celui-ci lui en expose l'une des « règles essentielles⁴ » :

La première, de ne rien exprimer *simplement*, mais toujours avec *exagération*, *figure*, *métaphore* ou *allégorie*. Suivant cette règle, il faut bien se garder de dire *j'aime*. Cela ne signifie rien ; il faut dire, *je brûle d'amour*, *un feu secret me dévore*, *je languis nuit et jour*, *une douce langueur me consume*, et beaucoup d'autres expressions semblables⁵.

Le terme d'« exagération », s'il convoque immédiatement à l'esprit du lecteur contemporain les images d'Épinal d'un roman « préclassique », dépourvu de règles et de ce fait invraisemblable, maniant sans adresse ni mesure une plate idéalisation du réel, ne doit pas nous tromper. Opposé à l'adverbe « simplement » qui connote ici la catégorie rhétorique du style simple, et exemplifié par une série d'ornements de l'*elocutio* (« figures », « métaphores », « allégories »), il ne renvoie qu'indirectement à l'attitude pragmatique de déformation mensongère du réel qui constitue aujourd'hui son sens premier, actualisant ici le sens technique d'« amplification » qui est l'une de ses acceptions au XVIII^e siècle⁶. La mise en pratique de cette règle confirme notre analyse. Le syntagme « j'aime », dont le dépouillement est exemplaire d'un style « simple », c'est-à-dire dépourvu d'artifices rhétoriques, ne « signifie rien » en romancien. Le guide invite le Prince à substituer à cet énoncé trop sommaire une série de reformulations amplifiées par des tropes métaphoriques. L'« exagération » renvoie donc ici à une pratique à la fois qualitative et quantitative de l'amplification rhétorique : la grammaire des Romanciens prescrit en effet une expression intensive des sentiments, qui se traduit, selon ce propos satirique, par une accumulation maladroite d'ornements rhétoriques. Dans cette perspective, le style romanesque pêcherait par le vice souvent condamné de l'« amplification puérile⁷ », consistant à entasser hors de propos les figures du grand style⁸.

La narration fictionnelle : un exercice d'amplification

- 4 La prose copieuse et ornée du roman français du premier XVII^e siècle est pourtant le fruit d'un art de la narration et de l'amplification instruit par une longue tradition scolaire : tous les exercices de rédaction formés sur le modèle des *progymnasmata* des rhéteurs grecs invitent en effet l'élève de rhétorique à amplifier un énoncé minimal par l'usage approprié de l'ensemble des procédés rhétoriques enseignés en classe⁹. L'amplification constitue ainsi une pédagogie d'écriture qui recherche non seulement l'augmentation du matériau verbal mais, d'une manière plus essentielle, la mise en relief de certains arguments de l'énoncé au moyen de procédés d'intensification d'échelles diverses, allant de la figure de style aux lieux communs¹⁰.
- 5 On peut toutefois s'étonner que l'exercice rhétorique de la narration vise, au même titre que celui de la chrie ou de la thèse, une maîtrise des procédés d'amplification. Les usages actuels de l'« écriture d'invention » nous invitent en effet à penser que la composition d'un texte fictionnel mobilise plutôt les facultés imaginatives de l'élève que sa capacité à développer un argument. Plus profondément, notre imaginaire de l'invention poétique, imprégné de préceptes issus de la révolution romantique et, au-

delà, de la vulgarisation de la *Poétique* d'Aristote au XVIII^e siècle, nous incline à concevoir la formation d'une intrigue comme une étape essentielle et première dans la genèse d'une œuvre de fiction, l'ornement et le développement de certaines séquences n'intervenant que de manière secondaire. Or la pratique scolaire de la narration s'inscrit au XVII^e siècle dans un horizon de pensée tout autre, hérité notamment des traités théoriques de Cicéron et de Quintilien. Pour ces deux rhétoriciens, en effet, la composition d'une narration se conçoit d'abord comme l'ornementation et la dramatisation d'un fait préalablement fourni par l'affaire que l'orateur doit traiter.

- 6 Dans le *De Oratore*, Cicéron préconise ainsi une technique narrative fondée sur l'enrichissement de la trame du récit par une profusion de détails :

Un récit a plus d'agrément, quand il est animé de personnages divers et coupé de dialogues ; on rend en outre plus vraisemblables les faits dont on parle, si l'on expose comment ils se sont passés ; on les rend enfin plus faciles à comprendre, si l'on marque parfois des temps d'arrêt, au lieu de courir toujours avec une hâte déplacée¹¹.

Les actants de la narration, de même que les séquences dialoguées et les circonstances par lesquelles l'action est rendue « vraisemblable » sont ici présentés comme des figures ornementales qui viennent à la fois colorer le récit et en moduler le rythme. Dans le *De inventione*, Cicéron relie explicitement ces « agréments » de la narration à un savoir-faire d'ordre stylistique et non poétique :

Ce genre de narration doit avoir beaucoup d'agrément, grâce à la variété des événements ; à la diversité des sentiments : sérieux, douceur, espoir, crainte, désir, dissimulation, hésitation, compassion ; aux changements de fortune : malheurs inattendus, joies soudaines, heureux dénouement. Mais ces moyens seront tirés des préceptes que nous donnerons plus tard sur le style¹².

Péripéties, psychologie des personnages et retournements de situation sont ici rattachés au plaisir du public et à l'habileté stylistique de l'orateur. La qualité de la narration repose donc moins dans l'invention d'une intrigue cohérente que dans le fait d'enrichir cette dernière et de capter l'attention du destinataire par un art conjoint de la brièveté et de la variété.

- 7 Quintilien de son côté ménage une place particulièrement importante à l'éclat rhétorique de la narration, en invitant l'orateur à « ajouter à la vérité¹³ » historique « un tableau plausible des faits, qui donne aux auditeurs l'impression qu'ils assistent, pour ainsi dire, à la scène¹⁴ ». Ce propos rattache l'efficacité de la narration à sa capacité de toucher l'imagination du public, et place l'effet de vraisemblance au centre de la rhétorique du récit. Comme chez Cicéron, l'art de la narration s'apparente donc à la capacité d'ajouter des ornements à une trame narrative initiale, avec cette différence notable que chez Quintilien, la qualité maîtresse du style narratif se situe moins dans sa variété que dans sa capacité de faire image en conférant au récit une ampleur dramatique. Aussi est-il remarquable que, dans son chapitre sur l'*ornatus*, Quintilien fasse de la narration un genre discursif illustrant de manière exemplaire l'efficacité rhétorique de l'*enargeia* :

C'est une grande qualité, que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux. Le discours, en effet, ne produit pas un effet suffisant et n'exerce pas pleinement l'emprise qu'il doit exercer, si son pouvoir se limite aux oreilles et si le juge croit qu'on lui fait simplement le récit des faits qu'il connaît, au lieu de les mettre en relief et de les rendre sensibles au regard de son intelligence¹⁵.

Au XVII^e siècle, l'exercice de la narration s'apparente d'une manière analogue à un exercice ludique d'amplification, en ce qu'il invite l'élève à développer une narration

brève en ajoutant tous les lieux communs et les ornements qui puissent en rendre le déroulement plausible et agréable. L'énoncé narratif initial est dramatisé et mis en perspective par la coloration des personnages qui y interviennent, l'enchâssement de figures de dialogisme ainsi que par la description de toutes les circonstances qui accompagnent l'action¹⁶. Un exemple de narration tiré du *Candidatus rhetoricae* de Jouvancy illustre bien ce processus. Le manuel présente une série de versions amplifiées d'un même argument narratif, rangées dans un ordre croissant d'ornementation :

Quidam in Belgio quotidie à summo mane potabat usque ad vesperam : vino madidus redibat domum, uxorem liberosque malè mulctabat pugnīs & calcibus.

Eadem Narratio stilo paulo venustiore.

Foeminae cuidam Belgicae maritus fuit, egregius in paucis, potator toto famosus oppido ; dies integros pergraecando postquam in cauponis consumpserat, inclinante in vesperam die, solebat titubante gressu reverti domum. Vix attigerat limen, canere receptui uxor cum liberis, abdere se in latebras, expectare dum temulentus crapulam edormiret, alioquin in ejus os ille involare, pugnīs, calcibusque miseram contundere, quidquid veniret in manus impingere in obvios.

Un certain habitant de la Belgique avait l'habitude de boire du matin au soir : imbibé de vin il rentrait chez lui, et terrassait son épouse et ses enfants à coups de pieds et de poings.

La même narration, dans un style un peu plus gracieux.

Il y avait un homme, marié à une femme belge, homme de bien en fort peu de choses, et renommé dans toute la ville pour être un grand buveur. Il passait toute la journée à festoyer, vivre à la grecque dans les auberges, puis, à la tombée de la nuit, il rentrait chez lui d'un pas titubant. À peine avait-il touché le seuil de sa porte que sa femme et ses enfants sonnent la retraite, se réfugient dans une cachette, et attendent que l'ivrogne cuve son vin, car s'il leur met la main dessus il terrasse la malheureuse de ses pieds et de ses poings et frappe tout ce qui se trouve à portée de main¹⁷.

- 8 La version « en style plus gracieux » amplifie le texte qui la précède en l'enrichissant d'une série d'épithètes, de figures et de syntagmes circonstanciels au datif et à l'ablatif. L'ivrogne belge est ainsi présenté dès la première phrase comme un homme marié, circonstance qui anticipe sur la suite de l'action, tandis que son caractère de bon-à-rien est mis en relief par la litote « *egregius in paucis* », « homme de bien en fort peu de choses ». Les détails de son ébriété quotidienne sont représentés par plusieurs compléments circonstanciels : « *pergraecando* » (festoyer), « *in cauponis* » (dans les auberges), « *titubante gressu* » (d'un pas titubant), tandis que le retour au foyer fait l'objet d'un développement décrivant les différents stratagèmes de sa famille pour échapper à l'ivrogne, et les comportements violents de celui-ci. On le voit, l'amplification apparaît ici comme ayant partie liée avec la dramatisation du récit, auquel elle confère rythme et relief.

L'ornement des romans

- 9 L'imprégnation d'une telle technique d'écriture se fait nettement sentir dans les préfaces des romans français du premier xvii^e siècle, qui tendent à partir des années 1620 à défendre la dignité à la fois artistique et philosophique de la fiction en prose en définissant celle-ci comme le mélange d'une « histoire » vraie et d'ornements propres à égayer la vérité¹⁸, sans que le terme d'« ornement » renvoie à une unité textuelle d'ordre étroitement stylistique¹⁹. Plus souvent en effet, ce mot désigne une « aventure », un rebondissement de l'action, des pièces insérées telles que les lettres,

les « descriptions » ou les poèmes, ou encore de longs développements consacrés à la caractérisation ou aux « passions » de tel ou tel protagoniste. Conformément donc au modèle scolaire de la composition narrative comme réécriture amplifiée, les romanciers n'établissent pas, du moins sur le plan théorique, de hiérarchie claire entre la poétique des actions et l'amplification de ces dernières, comme si ces deux plans du récit s'entrelaçaient dans une dynamique d'écriture qui les rendait inextricables. Dans la préface de *L'Histoire Nègrepontique*, Jean Baudoin décrit par exemple les rebondissements caractéristiques de la poétique romanesque de cette époque comme des embellissements dont le romancier enrichit la narration²⁰ :

à cette cause ai-je orné mon Histoire de quelques petites aventures, pour la rendre plus désirable et faire goûter avec plus d'appétit la vérité au milieu de ces enjolivements, imitant en quelque sorte la méthode d'Héliodore (au moins autant qu'une fidèle narration peut ressembler à des contes faits à plaisir).

La figure d'Héliodore vient ici autoriser une conception rhétorique de la poétique fictionnelle, définie à la fois par l'ornementation et la visée pragmatique de plaisir du discours narratif.

- 10 L'amplification du style constitue ainsi l'argument qui permet aux romanciers de pointer du doigt la spécificité de la *mimesis* romanesque, définie comme le fruit d'une hybridation réussie entre la vérité historique et le travail artistique du style. Cette perspective apologétique, qui vise à faire du genre de la fiction en prose le composé harmonieux de deux vertus alors dominantes dans le champ des Belles-Lettres, construit une image unifiée, cohérente et valorisée du texte romanesque, conçu comme une histoire « embellie ». On peut pourtant s'interroger sur le bon fonctionnement d'un tel programme poétique, qui semble promouvoir la dilution de l'action romanesque dans le flux centrifuge d'une amplification érigée en principe d'écriture. Aussi nous proposons-nous, dans le deuxième temps de cette étude, d'examiner la mise en pratique de tels préceptes en analysant la manière dont l'amplification du lieu des circonstances s'actualise dans quelques séquences textuelles issues de notre corpus.

3. Les plis de la fiction : l'action romanesque et ses circonstances

L'échelle de l'amplification : méthode, unités et plans de l'analyse

- 11 Notre étude pose immédiatement la question de l'échelle d'analyse adoptée. L'amplification ne peut se réduire, comme nous le rappelions précédemment, à une définition quantitative ; bien au contraire, elle s'actualise à travers des plans et des unités textuels de natures diverses. La restriction de notre étude au type spécifique d'amplification que constitue le lieu commun des circonstances, traditionnellement classé du côté de l'*amplificatio rerum*, délimite un premier angle d'approche dont il s'agira maintenant de définir et de justifier les procédés d'analyse. Quels critères retiendrons-nous pour délimiter ce qui, dans un texte romanesque, relève de la circonstance ?
- 12 La notion de circonstance ne saurait en effet se réduire à notre actuel concept de syntagme circonstanciel, puisqu'elle se définit dans les rhétoriques traditionnelles en des termes logiques et non syntaxiques. Relèvent des circonstances, en théorie, tous les éléments qui « accompagnent » l'action : temps, lieu, caractérisation des actants,

moyens, mobiles, effets²¹. Aussi en proposerons-nous la définition générale suivante : le lieu commun des circonstances renvoie à toutes les expressions référentielles entretenant avec le déroulement d'un procès donné une relation sémantique de contiguïté.

- 13 On pourra donc, en utilisant un concept emprunté à la linguistique textuelle, retenir la séquence narrative comme une unité d'analyse pertinente, dans la mesure où celle-ci se construit à partir du développement d'un procès structuré par les quatre macro-propositions suivantes²² :
 - [Pn1] : situation initiale
 - [Pn2] : nœud
 - [Pn3] : réactions
 - [Pn4] : dénouement
- 14 On pourra, en partant de ce prototype, interroger la manière dont l'amplification des circonstances participe de la cohérence et de la complexification de l'action. Dans cette perspective, nous retiendrons également le niveau inférieur de la « proposition²³ », unité qui permettra une étude plus rapprochée de la construction de l'épisode en tenant compte de l'architecture syntaxique de celui-ci. Troisièmement, l'attention portée aux chaînes référentielles permettra d'analyser le rôle de cohésion textuelle assumé par les circonstances²⁴.
- 15 Ces trois plans d'analyse ne sauraient pourtant suffire, dans la mesure où ils circonscrivent l'étude des circonstances à une approche strictement structurale, sans prendre en considération l'élaboration stylistique de ces dernières. En effet, si la rhétorique traditionnelle distingue théoriquement l'« amplification des choses », « *rerum amplificatio* », dont relèvent les lieux communs de l'*inventio*, et l'amplification des mots, « *verborum amplificatio* », dans laquelle sont classés des procédés appartenant à l'*elocutio*²⁵, en pratique ces deux techniques se conjuguent. Aussi prêterons-nous attention à la manière dont les circonstances sont mises en relief par l'ensemble des procédés rhétoriques d'intensification que sont les figures de pensées et de mots.
- 16 L'étude à la fois poétique et stylistique de l'amplification mettra ainsi au jour l'intrication, sur le plan textuel, des notions d'*inventio*, de *dispositio* et d'*elocutio*, en montrant comment le lieu des circonstances peut parfois s'inscrire dans des logiques d'intensification qui concurrencent la progression du récit et compliquent sa structure en instruisant des phénomènes de ralentissement et de « tension narrative²⁶ ». Aussi verrons-nous comment bien souvent, les circonstances, qui d'un point de vue logique semblent constituer des éléments textuels intrinsèquement secondaires au regard de l'action principale, occupent en réalité le devant de la scène romanesque.

Où et quand : commencer un roman

- 17 L'*incipit in medias res* constitue une unité textuelle prototypique du roman français du premier XVII^e siècle : sur le modèle de l'épopée et du roman antiques, il embraye le suspense narratif en ouvrant le récit sur un incident perturbateur dont les causes et les effets sont élucidés des centaines de pages plus tard²⁷. Un tel procédé remplit les fonctions traditionnelles de l'exorde rhétorique, en mobilisant l'intérêt du destinataire qui se voit transporter au cœur de l'action romanesque comme dans un spectacle en cours de déroulement. L'amplification des circonstances spatiales et temporelles participe de l'intensité dramatique de ce premier événement en lui offrant un arrière-

plan grandiose, et vient en outre pallier l'ignorance du lecteur par l'indication d'un certain nombre de repères qui, en l'absence d'une introduction progressive dans l'univers fictionnel, assurent un balisage minimal de la situation narrative. En puisant d'autre part dans les thèmes caractéristiques du poème héroïque que sont la levée du jour, la tombée de la nuit et les décors maritimes, elle s'enrichit d'une fonction métadiscursive²⁸ où le genre romanesque met en évidence son inscription dans une tradition littéraire prestigieuse mais aussi la singularité du traitement stylistique et actanciel qu'il propose de l'action.

- 18 *La Carithée* de Gomberville offre ainsi l'exemple d'une ouverture où la description du cadre spatio-temporel quitte rapidement son rôle de second plan pour constituer un obstacle au commencement de l'action, renouvelant ainsi l'organisation traditionnelle de l'incipit héroïque :

[Pn1] Ces claires ombres que l'on voit descendre des nuës aussi tost que le Soleil est couché, avoient desja couvert les grandes plaines de la mer Aegee,

[Pn2] lors qu'un vaisseau de marchands qui revenoient d'Athenes, ayant eu le vent en poupe tout le jour, fut arrêté par une extraordinaire tranquillité à la pointe de ces petites Isles, que l'on appelle Echinades.

[Pn3] L'admiration de ceste soudaine bonace ayant mis au commencement tout ce qu'ils estoient dedans ce navire en trouble, les en retira tout aussi tost pour leur faire employer ce repos, et la sérénité de l'air, à prendre leur repas, qu'ils continuerent tousjours jusqu'à ce que leur vaisseau s'esbranlant de luy-mesme, les porta presque insensiblement parmy d'autres petites Isles que l'on appelle Paxes.

[Pn4] Mais se voyant arrestez encore plus long temps qu'ils n'avoient pas esté la premiere fois, et d'ailleurs l'obscurité de la nuit, qui commençoit à leur oster le moyen de voir, les obligeant de penser à ce qu'ils devoient faire, ils se leverent tous de table, et s'estonnoient particulièrement de ces deux incroyables bonaces, quand une plus estrange advanture leur donna sujet de s'estonner encore davantage²⁹.

- 19 [Pn1] [Pn2] Les deux premières macro-propositions sont concentrées, de manière traditionnelle, dans une seule période rhétorique qui énonce à travers les deux plans, sécants et non-sécants de l'action, les indications spatiales, temporelles et actantielles nécessaires à la mise en place d'une situation initiale et d'un incident perturbateur. La construction en subordination inverse permet la mise en vedette de l'amplification du décor maritime, indicateur de l'univers fictionnel épique dans lequel se situe la diégèse. L'apodose énonce quant à elle l'incident perturbateur, mis en valeur par l'hyperbole « une extraordinaire tranquillité ». Les deux macro-propositions tendent donc à uniformiser dans une même isotopie météorologique les deux premières étapes de la séquence, le ciel et la mer tenant successivement lieu de circonstance temporelle et spatiale puis d'actant de l'épisode. Un tel dispositif est déceptif à plusieurs niveaux : il dément les indices métatextuels de l'épopée en décrivant un événement d'intensité faible au regard des habituelles tempêtes qui viennent interrompre les périple épiques, et introduit une isotopie de l'immobilité dans une séquence initiale traditionnellement caractérisée par son dynamisme. Il provoque ainsi une tension narrative fondée à la fois sur le suspense (le lecteur se demande *quand* l'action va réellement commencer) et sur la curiosité (le lecteur s'interroge sur la fonction et la signification d'un tel faux-départ³⁰).

- 20 [Pn3] La troisième macro-proposition accentue cette dynamique déceptive : les anaphores infidèles « cette soudaine bonace » puis « ce repos » offrent chacune une reformulation minorante du tour hyperbolique « une extraordinaire tranquillité ».

D'une manière analogue, l'amplification des réactions des passagers du navire adopte également un ordre d'intensité régressif. L'isotopie affective intense (« admiration », « trouble ») est en effet suivie d'une action d'intensité faible (le « repas ») auquel succède, sans sacrifice ni secours des dieux, le retour du vent.

- 21 [Pn4] La dernière macro-proposition pousse la patience du lecteur à ses limites, en réitérant un incident dont on a montré le caractère intrinsèquement déceptif. Là où l'on attendrait, enfin, l'irruption d'un phénomène vraiment extraordinaire, le récit progresse en variant le même motif narratif, dont il reprend la structure en modifiant simplement les circonstances qui l'encadrent : la seconde bonace dure plus longtemps et intervient à un stade plus avancé de la nuit. Il est donc permis de considérer à ce stade du récit que la voix narrative affiche délibérément l'arbitraire d'une fiction qui s'offre le luxe de manquer son *incipit in medias res* pour détailler des circonstances qui n'ont d'« extraordinaire » que leur incongruité au seuil d'une fiction héroïque, et dont la seule fonction consiste à retarder le véritable commencement de l'action.

Comment s'échapper ? Mobiles et moyens d'une grande évasion

- 22 L'amplification des circonstances intervient différemment dans les séquences narratives relatant un obstacle surmonté par le protagoniste. Dans ce cas en effet, les indications spatio-temporelles sont minorées au regard des mobiles psychologiques du protagoniste et des moyens que celui-ci met en œuvre pour triompher des difficultés qui surviennent. Ces deux types de circonstances instruisent une progression narrative paradoxale : en effet, elles encadrent à chaque fois le franchissement d'un obstacle, et rapprochent ainsi l'épisode de son dénouement ; mais leur accumulation entraîne d'autre part un ralentissement de la vitesse de récit et un accroissement conséquent du suspense, en vertu duquel le lecteur s'interroge sur la manière dont le héros parviendra à ses fins.
- 23 On en trouve un bon exemple dans une séquence de la *Céfalie* de Du Bail où l'héroïne entreprend de fuir les ennemis qui logent sous son toit en quittant son château à la première heure du jour, déguisée en chevalier. L'intensité dramatique de l'épisode est assurée par une accumulation de circonstances opposantes et auxiliaires qui viennent respectivement entraver et favoriser le dessein de la protagoniste :
- [Pn1] Encore que les nuits fussent fort courtes, à cause que c'estoit en la saison des plus grands jours de l'année, jamais Cefalie n'en treuva de plus longue à passer, tant elle eut d'impatience de revoir le retour de l'Aurore.
- [Pn2 : P1] Au premier chant du coq qu'elle ouit, elle se leva, et du feu qu'elle fit avec son fusil, elle en alluma une chandelle, qu'elle mit dans une lanterne sourde, pour empêcher qu'on en vit pas si tôt la lumière. [Pn 2 : P2] A cette clarté, elle s'ajuste du vêtement qu'elle avoit choisi ; puis prenant des bottes, des esperons, et une espée à son costé, elle ferme devers elle la porte de la chambre de Lisette et sort de la sienne.
- [Pn 3 : P1] De peur d'allarmer les serviteurs, elle fut à petit bruit au pont-levis : mais elle fut bien etonnée de rencontrer un obstacle, qu'elle n'avoit point preveu.
- [Pn 3 : P2] Que ne fait point entreprendre l'amour, quand on desire de sortir d'un precipice pour élever des autels à sa gloire ?
- [Pn 4] Céfalie surmonta cette difficulté, et abbatit ce fardeau suspendu en l'air, avec tant de vigueur et d'adresse, que jamais il ne tomba si doucement³¹.
- 24 [Pn1] La première macro-proposition se construit sur l'amplification du mobile de l'héroïne : le haut degré de l'impatience de l'héroïne, amplifié par une figure de

paradoxe opposant la brièveté de la nuit à la longueur de son attente, énonce en effet par métonymie la détermination de cette dernière à fuir ses ennemis. L'amplification des circonstances psychologiques dans lesquelles se déroule l'action assure ainsi la visée pathémique du texte : la tension narrative est en effet simultanément construite et mise en abyme par l'attente du personnage.

- 25 [Pn2 : P1] Le cadratif temporel qui indexe la deuxième macro-position (« au premier chant du coq qu'elle ouït ») démarque une deuxième étape de l'épisode en thématissant en tête de proposition l'objet qui précisément mobilisait l'impatience de l'héroïne en [Pn1]. Cette modification entraîne une rupture d'isotopie : l'amplification porte désormais sur les préparatifs de l'évasion, à travers une accumulation de détails concrets où les nombreux stratagèmes de l'héroïne pour pallier le manque de lumière sont mis en relief dans une figure de chiasme rythmée par l'antéposition des moyens par rapport aux fins : « *du feu qu'elle fit avec son fusil elle en alluma une chandelle, qu'elle mit dans une lanterne sourde, pour empêcher qu'on en vit pas si tôt la lumière* ».
- 26 [Pn2 : P2] Le cadratif qui ouvre la deuxième période définit une structure similaire à celle de la première en thématissant en tête de période la circonstance qui rend possibles les procès qui vont suivre tout en sanctionnant la progression de l'action : anaphorisée en effet sous la forme du circonstant de moyen « à cette clarté », l'isotopie de la lumière se range désormais parmi les circonstances auxiliaires de la fuite de Céfalie, tandis que l'amplification se déplace sur le déguisement de l'héroïne, qui prend la forme, dans la tradition du roman de chevalerie, d'une figure de division énumérant chacune des pièces du vêtement. Cette nouvelle étape est appuyée par une accélération de la vitesse du récit, assurée notamment par l'accumulation des verbes d'action au présent de narration, et le choix d'un style coupé paratactique. Cette soudaine précipitation marque l'acmé de la tension narrative, et suggère au lecteur la proximité du terme de l'épisode, en créant le sentiment d'une urgence narrative.
- 27 [Pn 3 : P1] Cette urgence est portée à son terme dans la troisième macro-proposition. Le dénouement de l'épisode est en effet retardé par l'ultime difficulté rencontrée par Céfalie, énoncée sous la forme d'une périphrase qui renforce le suspense narratif par son caractère énigmatique : « un obstacle, qu'elle n'avait point prévu ». Le caractère indéfini et générique de cette expression référentielle s'inscrit en effet dans une figure de sustentation, dont l'élucidation est différée à la fin de la séquence. [Pn 3 : P2] L'intervention du narrateur marque à la fois l'acmé et l'épuisement des procédés d'amplification : à court de circonstances pour inventer de nouveaux obstacles, celui-ci suspend arbitrairement la progression de l'action en y introduisant une enclave discursive³². La difficulté de l'obstacle est maximisée par sa formulation au moyen d'une figure d'interrogation et par une antithèse hyperbolique qui mettent toutes deux en scène la situation critique de l'héroïne, dont le destin oscille encore à ce stade du récit entre le « précipice » et la « gloire ».
- 28 [Pn 4] Le dénouement est énoncé par le biais d'une figure de métonymie : l'amplification de la manière avec laquelle le pont-levis a été abaissé et dont celui-ci est tombé se substitue au récit même de sa chute. La clôture de l'épisode met ainsi moins l'accent sur le franchissement de l'obstacle que sur la qualification qui en résulte pour l'héroïne, celle-ci se voyant accéder grâce à son exploit au statut de chevalier d'un nouveau genre, alliant aux vertus épiques de la « force » et de l'ingéniosité, celle de la « douceur », plus propre aux héroïnes des fictions modernes.

Il n'était donc pas mort !!! La surprise des effets

- 29 Enfin, l'amplification joue un rôle de premier plan dans les séquences construites sur un revirement de situation, en contribuant à orienter les attentes du lecteur vers une voie contraire à celle pour laquelle opte finalement le narrateur. La surprise du dénouement produit ainsi un effet d'autant plus fort qu'elle infirme le programme narratif sur lequel s'étaient concentrés tous les procédés rhétoriques d'intensification.
- 30 On en prendra pour exemple une séquence de la *Polixène* de Forget de Molière où un vieillard trouve sur son chemin Clyante (l'amant de l'héroïne éponyme), grièvement blessé et laissé pour mort sur le bord de la route. Nous verrons comment l'amplification des effets consécutifs de cette rencontre prépare un dénouement inattendu qui fait primer la visée pathémique du récit sur sa cohérence :

[Pn1] Il arriva qu'un pauvre homme revenant d'Antioche, où il estoit allé chercher quelque remede pour la maladie de sa fille, qu'il aimoit chèrement,

[Pn2] le treuva en s'en retournant en sa maison,

[Pn3 : P1] et le voyant couvert de blesseures, fut effrayé de ceste rencontre, et considera long-temps ce corps sans sçavoir à quoy se resoudre. [Pn3 : P2] La pitié l'obligeoit d'un costé à luy rendre les derniers devoirs ; mais d'ailleurs la rigueur de la justice, et la crainte d'estre repris, s'il estoit treuvé auprès d'un mort, luy faisoient apprehender que l'on ne jugeast qu'il fut autheur du meurtre.

[Pn3 : P3] Toutefois il s'approcha de luy, et considerant la richesse de ses habits, et la majesté de son visage creut qu'il falloit que ce fust un grand seigneur. [Pn3 : P4] A la fin la curiosité de voir les blesseures, luy fit porter la main sur celles dont il voyoit sortir plus de sang, et comme il les remarquoit, il sentit quelque chaleur qui luy fit croire qu'il n'estoit pas encore mort. [Pn3 : P5] Ceste doubte le rendit plus soigneux de voir s'il luy restoit quelque apparence de vie, tournant le corps d'un costé et d'autre, demeura long-temps sans savoir quel jugement il en devoit faire : pource que la chaleur s'étant entièrement retirée autour du cœur, laissoit les autres parties froides, si bien qu'il ne pouvoit rien cognoistre en ce desordre de nature. [Pn3 : P6] En cette irresolution il se leva, et afin que ce corps ne demeurast exposé à la mercy des bestes sauvages, chercha quelque fosse pour le mettre. [Pn3 : P7] Après qu'il en eust osté avec la pointe d'un baston ferré qu'il portoit, la terre qui y étoit, il le prit entre ses bras, et l'arrosant de ses larmes, le porta dans le tombeau qu'il luy avoit préparé : mais devant que de le couvrir de terre, il profera ces paroles. [Pn3 : P8] Qui que tu sois que le malheur a conduit en ce lieu pour y voir la fin de tes jours ; reçois ce pitoyable office de moy, et s'il mérite quelque recognoissance, et que ta vie t'ait rendu digne de la compagnie des Dieux, implore leur bonté pour moy, afin qu'ils me rendent plus heureux que je n'ay esté jusques icy. [Pn3 : P9] Après qu'il eut achevé ce discours, il recueillit avec son baston la terre qui estoit autour de cette fosse, et la jetta sur le corps de ce miserable Chevalier,

[Pn4 : P1] mais il arriva que Clyante, qui avoit perdu les forces et le jugement, comença à revenir à luy, soit par l'effort que luy fit la pesanteur de cette charge, soit que le fer de ce bonhomme l'ayant picqué le retira de ce profond esvanouissement, où il avoit demeuré si longtemps. [Pn4 : P2] Alors avec un grand soupir il fit connoistre qu'il vivoit³³.

- 31 [Pn1] [Pn2] La première macro-proposition s'ouvre sur le cadratif « il arriva que » qui fonctionne ici comme un indice métanarratif en thématissant l'irruption de l'événement perturbateur, et hiérarchise la période selon une construction hypotaxique particulièrement économique : en effet, la situation initiale est concentrée dans le sujet de la complétive (« un pauvre homme »), expansé par deux subordonnées, tandis que

l'incident perturbateur est énoncé par le noyau verbal de la complétive, amplifié par un complément circonstanciel de manière.

- 32 [Pn3 : P1] L'amplification rhétorique se focalise sur les effets psychologiques consécutifs de cette rencontre, développées à travers la représentation des passions de crainte et d'indécision qui traversent le protagoniste. Celles-ci sont d'abord décrites par le biais d'une isotopie affective présente dans les noyaux verbaux (« effroyé », « demeura longtemps sans savoir quoy faire »), puis, dans la deuxième proposition [Pn3 : P2] sous la forme plus dramatisée d'une figure de dilemme : elles endossent ainsi une fonction à la fois pathémique et narrative, puisqu'elles mobilisent l'empathie du lecteur par une mise en abyme de « l'effroi » que l'épisode suscite, et qu'elles énoncent d'autre part les conditions d'un blocage de l'action, le vieillard étant paralysé par la crainte.
- 33 La troisième proposition [Pn3 : P3] introduit la résolution du dilemme par le secours d'une troisième voie : ce ne sont en effet ni la pitié, ni la crainte qui motivent le comportement du vieillard mais bien plutôt l'admiration devant « la richesse » des vêtements du blessé et la « curiosité » qui en découle, deux passions elles aussi projectives de l'émotion de lecture que le récit prétend susciter.
- 34 [Pn3 : P4] L'étape de l'examen du corps meurtri fait intervenir une nouvelle circonstance aggravant les incertitudes du protagoniste, en immiscant dans l'esprit de celui-ci non plus un dilemme sur la conduite à adopter mais plutôt un doute généralisé sur la nature même de l'aventure qu'il est en train de traverser : le cadavre bouge-t-il encore ? À ce stade du récit, le lecteur se situe à un niveau d'ignorance quasiment égal de celui du protagoniste, et savamment entretenu en [Pn3 : P5] par l'accumulation des circonstances. On peut en effet s'interroger sur l'indication énoncée dans la subordonnée causale « pource que la chaleur s'étant entièrement retirée autour du cœur *etc.* » : outre le fait qu'il apparaît difficile de déterminer si cette observation doit être attribuée au point de vue du vieillard, auquel cas elle pourrait avoir une incidence sur la suite des événements, ou à celui d'un narrateur omniscient voulant donner à son lecteur un peu d'avance sur son personnage à des fins de dramatisation, son orientation argumentative est par ailleurs très ambiguë, puisqu'elle vient souligner la gravité de l'état du blessé sans qu'il soit possible de déterminer si le diagnostic est à tout prendre positif (le cœur bat *encore*) ou négatif (tout est mort *excepté* le cœur).
- 35 [Pn3 : P6] L'anaphore résomptive qui thématise en début de sixième proposition cet état d'incertitude (« En cette irresolution *etc.* ») confère à ce circonstant un rôle de cadrage peu cohérent, puisque le rhème de la période décrit au contraire l'énergique préparation de l'enterrement de Clyante. La logique voulant que, *dans le doute*, le vieillard s'empresse d'ensevelir un homme dont il se demande s'il est encore en vie est pour le moins arbitraire sinon absurde, et l'enchâssement de la circonstancielle de but « afin que ce corps ne demeurast exposé à la mercy des bestes sauvages » offre un piètre cache-misère à cette incohérence : dans une situation où l'on sait que le vieil homme craint d'être vu auprès du corps de Clyante et qu'il n'a en outre pas réussi à déterminer s'il s'agissait véritablement d'un cadavre, la crainte des charognards ne justifie pas qu'il prenne le risque de l'enterrer vivant... Mais elle donne lieu à l'action pathétique en [Pn3 : P7] ainsi qu'à la figure de dialogisme en [Pn3 : P8], et rend d'autre part possible l'ultime coup de théâtre mis en scène dans la dernière macro-proposition.
- 36 [Pn4 : P1] L'amplification du dénouement met en relief les causes probables du réveil du héros au moyen de deux tropes : l'hypallage « la pesanteur de cette charge » et d'autre part la synecdoque du « fer de ce bonhomme ». La force de la surprise est ainsi assurée

à la fois par la brusque réorientation de la charge pathétique de l'épisode, qui passe sans transition d'un programme tragique à un dénouement heureux, ainsi que par une modification du rythme narratif : alors que le déroulement de la séquence se caractérisait jusqu'ici par un foisonnement des circonstances consécutives de l'action retardant à plaisir l'issue du dénouement, son dénouement adopte au contraire une allure directe, où l'énoncé de la cause se substitue à celui des effets, à la faveur d'une mise en relief du fait brut.

- 37 [Pn4 : P2] La courte proposition qui clôt l'épisode accentue encore cette dynamique, en ne retenant cette fois de la résolution finale que l'action du réveil, tout en procédant à l'évidement actanciel de la scène : les réactions du vieillard, qui fournissaient matière et dynamique à l'ensemble de la séquence, sont désormais gommées au moyen d'une périphrase factitive « il fit connoître qu'il vivoit », qui reporte l'attention du lecteur, quelques temps divertie par cette « rencontre », sur la trajectoire du jeune héros.

4. Conclusion

- 38 L'étude de l'amplification des circonstances dans quelques textes romanesques de la première modernité met en évidence le potentiel créatif de cette technique rhétorique : en mettant à la disposition de l'écrivain une combinatoire de lieux et de figures, elle délimite une ère de jeu au sein de laquelle le texte fictionnel élabore l'agencement et la configuration d'un nouveau dispositif rhétorique. La narration progresse ainsi sur le principe d'une complexification progressive, unifiant de manière plus ou moins heureuse des logiques d'intensification diversifiées. Ce qui prime dès lors dans une telle poétique, c'est moins la cohérence d'un monde fictionnel, constamment modifié par le jeu des circonstances, qu'un plaisir d'écriture et de lecture suscité par le foisonnement centrifuge du discours romanesque.

NOTES

1. Le Père Jouvancy, auteur d'un manuel de rhétorique jésuite, fait ainsi de l'amplification la pièce maîtresse de l'éloquence. Voir J. Jouvancy, *Candidatus rhetoricae*, Paris, Barbou, 1712, p. 68-6 ; trad. H. Ferté, *L'Élève de rhétorique*, Paris Hachette, 1892, p. 38 : « C'est du développement des preuves que vient l'amplification où brille le talent de l'orateur. Semblable à un béliet qui frappe une muraille déjà ébranlée, l'amplification fond avec force sur des esprits hésitants. »
2. Nous nous concentrerons dans le cadre de cette étude sur un corpus de fictions en prose s'échelonnant entre les années 1620 et 1640, époque marquée par la prégnance du modèle poétique et stylistique des *Éthiopiennes* d'Héliodore et par la faible théorisation du genre romanesque. Voir à ce sujet C. Esmein, *Poétiques du roman*, Paris, Champion, 2004, p. 34-37.
3. Sur la prégnance des techniques rhétoriques dans la poétique de la fiction en prose au début du XVII^e siècle en France, voir A. Kibédi Varga, « Rhétorique et narration », dans *Le langage littéraire au XVII^e siècle. De la rhétorique à la littérature*, dir. C. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Narr Verlag, 1991, p. 279-286. Nous nous permettons de renvoyer également à l'un de nos travaux, qui met en évidence le lien entre la poétique du roman long et l'exercice rhétorique de la réécriture :

« L'écriture romanesque, un prolongement de la classe de rhétorique ? L'exemple de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », dans *Maîtres et élèves de la Renaissance aux Lumières*, 16 juin 2012, Actes de la Journée d'étude des jeunes chercheurs du CELLF organisée par T. Catel, C. Fournial et A. Petit, parue en ligne sur cellf.patjoub-in.com, p. 55-63.

4. Guillaume-Hyacinthe Bougeant, *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie contenant plusieurs observations Historiques ; Géographiques, Physiques, Critiques et Morales*, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1735, p. 91.

5. *Ibid.*

6. Le dictionnaire de Richelet glose le terme d'« exagération » par les substantifs latins suivants : « *exaggeratio* » et « *amplificatio* » ; voir à ce sujet l'article de S. Macé « Les termes de rhétorique dans le Dictionnaire de Richelet », *L'Information grammaticale*, n° 114, 2007, p. 37-38.

7. Le vice de l'amplification puérile est notamment condamné par le Père jésuite Nicolas Caussin, *Eloquentiae sacrae et humanae parallela libri XVI*, Paris, Sebastien Chappelet, 1619, p. 181.

8. La caricature du style orné des romans longs du XVII^e siècle est très fréquente aux XVII^e et XVIII^e siècles. Voir à ce sujet C. Esmein, « “Parler roman”. Imaginaire de la langue et traits de style romanesques au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France (RHLF)*, CIX, 2009, p. 85-99.

9. Pour une étude des exercices de rédaction enseignés en classe au Moyen Âge et à la Renaissance, voir J. Lecoite, *L'Idéal et la différence*, Genève, Droz, 1993, p. 576-594. Pour une étude sur les méthodes pédagogiques utilisées en classe de rhétorique dans les collèges jésuites, voir F. de Dainville, *L'Éducation des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Minuit, 1978.

10. La pédagogie jésuite des XVI^e et XVII^e siècles se fonde en effet sur une définition qualitative de l'amplification, issue comme l'a montré S. Macé de la tradition rhétorique latine. Voir à ce sujet S. Macé, « L'obscurité et la théorie rhétorique de l'amplification » dans *L'obscurité, Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, éd. D. Denis, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p. 55-56. On rappellera à ce propos la définition qualitative que Cicéron donne de l'amplification dans les *Divisions de l'art oratoire*, éd. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1990, xv, 53, p. 21 : « *Est igitur amplificatio gravior quædam affirmatio, quæ motu animorum conciliat in dicendo fidem* », « l'amplification est une sorte d'affirmation de plus de poids, qui rend le discours convaincant en jouant sur les passions » (nous empruntons cette traduction à un ouvrage encore inédit de Stéphane Macé). Les rhétoriques jésuites reprennent souvent cette définition, en insistant toujours sur la nécessité de ne pas augmenter vainement le matériau verbal sous prétexte de vouloir amplifier un objet. Voir notamment la rhétorique de Suarez, chez qui la notion d'amplification est principalement reliée aux passions et aux lieux communs, *De arte rhetorica libri tres*, Madrid, 1597, p. 39, et le manuel de François Pomey, qui oppose l'amplification au mensonge, en insistant sur le fait qu'amplifier consiste à mettre en évidence les qualités réelles d'une chose, *Candidatus rhetoricae seu Aptonii Progymnasmata*, Monachii, Joannis Wilhelmi Scheli, 1664, III, I, p. 146. Nous remercions Stéphane Macé, dont les travaux encore inédits sur la tradition rhétorique de l'amplification de l'antiquité à l'âge moderne ont été très précieux pour notre étude.

11. Cicéron, *De l'orateur*, trad. H. Bornecque et E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1966, II, I, XXX, 327-328. Nous soulignons. Voir aussi la *Rhétorique à Herennius*, I, 13, qui décrit l'agrément de la narration en des termes analogues.

12. Cicéron, *De l'invention*, trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994, I, XIX, 27.

13. Quintilien, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1972, IV, 2, 126.

14. *Ibid.*

15. Quintilien, *op. cit.*, 1978, VIII, 3, 62.

16. Nous reviendrons sur la définition du lieu commun des circonstances dans le deuxième moment de cette étude.

17. J. Jouvancy, *op. cit.*, p. 188-189. Nous traduisons.
18. Voir à ce sujet C. Esmein, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2008, p. 343, et G. Berger, « Aspects de la théorie romanesque du XVII^e siècle français. Le problème de la vérité dans les préfaces », *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie romanes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, t. VI, p. 236-242.
19. Pour une étude de la poétique de l'ornement dans le roman baroque, voir M.-G. Lallemand, *Les longs romans du XVII^e siècle*, Paris, Garnier, 2013.
20. Jean Baudoin, *Histoire nègrepontique* [1631], L. Plazenet éd., Paris, H. Champion, 1998, p. 176.
21. Dans son chapitre sur les lieux communs (*op. cit.*, 1976, v, x, 32, p. 134-136), Quintilien définit les circonstances de la manière suivante : « Au regard donc de toute action, la question se pose de savoir pourquoi, où, quand, comment et par quoi elle a été accomplie. » « *In omnibus porro, quae fiunt, quaeritur aut quare aut ubi aut quando aut quo modo aut per quae facta sunt.* » Cette définition se rapproche de celle que donne la *Rhétorique* à Herennius de « l'indice », « *signum* », divisé en six parties : « le lieu », « le moment », « la durée », « l'occasion », « l'espoir du succès », « l'espoir du secret » (trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1997, II, 6, p. 36). On peut également se reporter aux définitions approchantes que donnent la *Rhétorique* d'Aristote, II, 24, 3, et *Les Topiques* de Cicéron, III, 11, où les circonstances ne constituent pas un lieu commun à part entière mais sont disséminées dans d'autres lieux tels que les « motifs » ou les « moyens ». Les rhétoriques jésuites suivent globalement la classification de Quintilien. Voir notamment Jouvancy, *op. cit.*, p. 15-16, qui définit le lieu commun des « éléments adjacents, ou circonstances de la chose (de l'action) », « *Adjuncta, seu rei Circumstantiae* » comme étant les « éléments qui sont liés à l'action, ou les circonstances de l'action », « *Ea quae cum re conjuncta sunt, sive rei cujuslibet circumstantiae* » : ils répondent aux questions suivantes : « Qui, quoi, où, par quels procédés, pour quels motifs, comment, quand », « *Quis, Quid, Ubi, Quibus auxiliis, Cur, Quomodo, Quando* » (nous traduisons).
22. Nous suivons ici le prototype de séquence narrative décrit par J.-M. Adam dans *Les textes, types et prototypes : récit, description, argumentation, récit et dialogue*, Paris, Nathan, 1992, p. 46. Nous ne retenons toutefois pas la macroproposition de la « situation finale » qu'il distingue en cinquième position, dans la mesure où les séquences que nous étudions sont les épisodes d'une narration d'échelle supérieure : leur dénouement enchaîne donc directement avec une nouvelle séquence textuelle.
23. J.-M. Adam définit la « proposition » comme étant l'« unité de base » du texte qui s'actualise par la conjonction d'un acte de référence, d'énonciation et de discours. *Ibid.*, p. 50.
24. Nous suivons ici plusieurs angles d'approche dégagés par M. Charolles, et notamment le principe de la pluralité des plans d'organisation textuelle. Voir notamment « Les plans d'organisation textuelle : périodes, chaînes, portées et séquences », *Pratiques*, n° 57, p. 3-13.
25. On trouve notamment l'exposé très net de la distinction entre ces deux types d'amplification chez Suarez, *op. cit.*, p. 23.
26. Selon la terminologie de R. Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
27. Sur le suspense de l'incipit *in medias res*, voir T. Cave, « Pour une pré-histoire du suspens », in *Pré-histoires : textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p. 129-141, et A. Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 112.
28. Sur cet aspect traditionnel de l'incipit *in medias res* voir A. Del Lungo, *op. cit.*
29. Marin de Gomberville, *La Carithée*, Paris, Jacques Quesnel, 1621, p. 2-3.
30. On suit ici la terminologie que donne R. Baroni du suspense et de la curiosité comme relevant de deux types distincts de tension narrative dans *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 254. Toutes deux renvoient à un effet de lecture caractérisé par un état d'anticipation mêlé d'incertitude, mais le

suspense fait intervenir un questionnement sur le pronostic de la situation narrative, tandis que la curiosité conduit à s'interroger sur le diagnostic de celle-ci.

31. Louis-Moreau Du Bail, *Céfalie*, Paris, Cardin Besongne, 1637, p. 72.

32. Dans le *Candidatus rhetoricae*, Jouvancy classe ce type d'interventions du narrateur dans la catégorie des figures de « suspension », qu'il juge particulièrement efficaces dans la narration. *Op. cit.*, p. 174.

33. François Forget de Molière, *La Polyxène*, Paris, Toussaint du Bray, 1635, p. 204-207.

AUTEUR

SUZANNE DUVAL

École doctorale de l'université Paris-Sorbonne